

JOAQUIN ARCE

Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca (1)

El problema inicial que se presenta al pretender abordar la complejidad de actitudes artísticas que caracterizan a un siglo que tuvo, a pesar de todo, una inconfundible fisonomía, es el de no romper la unidad del mismo atomizándolo en excesivas parcelas ni confundirlo todo en una uniformidad inexistente.

Dos premisas previas me parecen indispensables al abordar nuestro siglo XVIII desde el punto de vista poético: por una parte, considerar que la producción típica de ese siglo es en realidad la de su segunda mitad, llegando a abarcar incluso los primeros decenios del siguiente siglo; por otra, que el nombre de Neoclasicismo, como

1. Por premuras de tiempo, he preferido mantener en la publicación el tono confidencial de la exposición oral hecha en su día, sin intentar reforzarla con otros numerosos datos que utilizaré en otra ocasión. Por el mismo motivo, las notas bibliográficas quedan reducidas a muy pocas menciones de estudios recientes menos conocidos. Huelga decir que la mayor parte de las citas de autores se basan en los tomos de la B.A.E. dedicados a los *Poetas líricos del siglo XVIII*.

ya he dicho en otras varias ocasiones, es completamente inadecuado, como caracterizador de época en sentido literario, por no atenerse al restringido valor que se le da en los estudios de arte.

Tenemos, pues, que restaurar en su interior coherencia el carácter diferenciador de esa época, pero tenemos al mismo tiempo que aclarar y precisar las facetas que literariamente la componen. Precisamente es una de sus características no sólo la variedad entre personalidades distintas, sino la diversidad, los contrastes internos que se observan en un mismo autor.

Creo cada vez más en la conveniencia de utilizar un concepto como el de "poesía ilustrada" que sería el que mejor pudiera definir la nueva actitud intelectual y ética que forma el sustrato ideológico de la segunda mitad del siglo XVIII. Desgraciadamente, preocupaciones nacionalistas y pretensiones de buscar valores perennes en nuestra historia han contribuido a enturbiar la realidad de los hechos. Se tiende a creer en la impermeabilidad de conceptos y de nombres distintos; se piensa que Neoclasicismo y Prerromanticismo, por ejemplo, tengan que ser cosas entre sí contradictorias, olvidando su raíz común; cuesta trabajo admitir que poesía ilustrada —en mi opinión, al menos— no significa negar los elementos conscientemente tradicionales que hay en ella. Naturalmente que quien quiera poner su atención en la veta de poesía del Siglo de Oro que pervive en el XVIII —llámese Garcilaso o Góngora, Fray Luis o Herrera— encontrará abundantes frutos para establecer esa continuidad; quien, viceversa, pretenda aislar sólo lo que hay de intuición futura, de adivinación posterior, reunirá asimismo un denso material; e incluso podrá fácilmente reforzar su postura quien únicamente busque los rasgos que respondan rigurosamente a un ideal clásico. Todas esas posiciones legítimas, que aíslan corrientes indiscutibles, desenfocan la confluencia, el sustentáculo básico de la actitud personal y social del poeta que, aun enriqueciéndose con muy diversos elementos, se siente en un nuevo siglo y ante nuevos ídolos que adorar.

Nuestra tarea debe ser, en primer término, señalar el tránsito de la poesía barroca a la nueva actitud, que es sin duda alguna de signo racionalista y clasicista, apoyada artísticamente en la noción estética y ética del "buen gusto"; examinar después cómo los ideales de la Ilustración nutren la nueva poesía; ver, por último, cómo esos ideales cuajan en dos diversas tendencias, la prerromántica y la neoclásica, según en ella predominen posiciones filosóficas de raíz humanitaria, o intentos de restaurar formalmente un noble y lejano ideal clásico, perteneciente a un mundo que se sueña en su abstracta totalidad.

* * *

Ya desde la primera mitad y sobre todo a mediados del siglo XVIII se va observando una evolución en dos distintos planos: en la pervivencia de temas y lenguaje poético del Barroco, respetándolos, y en una decidida oposición a los mismos. Sintomáticamente he comparado hace años dos actitudes contrastantes ante un mismo episodio histórico: la reconquista de Orán, en 1732. Temple bien distinto el de los dos poetas, o aspirantes a tales, que cantaron el episodio, muertos ambos a mediados de siglo: Eugenio Gerardo Lobo e Ignacio de Luzán. Frente a la adjetivación tópica y al frío decoro de Luzán, Lobo es muestra del posbarroquismo dieciochesco en su aspecto deterior; lo que no es obstáculo para que surja aisladamente un endecasílabo como "surtidor de bostezo cristalino", hallazgo metafórico solitario entre ostentaciones de un gusto depravado, que es indicio de una gracia y transparencia dignos del arte rococó; ese "bostezo", de abolen-go gongorino, se suaviza en otros muchos bostezos dieciochescos. Es, pues, un momento en que, aun dentro de la frondosidad posbarroca, se asiste a un arte que pretende convertir en sinuosidad caprichosa la monumentalidad y riqueza ornamental barroca. El poeta más típico de esa confluencia entre ese Barroco disminuido y agraciado y el Rococó es, como ya señalé en esta misma cátedra con ejem-

plos representativos, Juan Antonio Porcel². Lo cierto es que estos poetas que reincorporaron motivos y formas barrocas, aligerándolas y simplificándolas, se equiparan, aunque no coincidan, a los que, como Luzán, y en nombre del "buen gusto", ya han tomado decididamente la senda de base clasicista y racionalista que será casi constante desde el tercero o cuarto decenio del siglo XVIII.

Una exacta y rigurosa equivalencia entre conceptos artísticos y formas literarias quizá no pueda establecerse. Lo que no debe negarse es la posibilidad de vincular unos a otras cuando tengan idéntico punto de partida o respondan a reacciones afines ante los mismos problemas o temas. Por ello, si no puede hablarse en rigor de una etapa o período rococó en poesía, sí es posible aislar unas composiciones, que, parejas en su gracia expresiva al gusto del Rococó, se hacen eco de motivos que dan fisonomía al arte contemporáneo. Aunque el género anacreóntico por sí mismo no es identificable con el Rococó, éste encuentra quizás su campo más propio en poesía en las anacreónticas, que constituyen la composición más afortunada en el siglo, sea por sus antecedentes clásicos, por su cultivo por Villegas, como por su ligereza de formas y su carácter blandamente sensual. Piénsese que más de la tercera parte de la inmensa producción poética de Meléndez son odas anacreónticas. Responden, de todos modos, a muy diversas características, como todavía en 1792 declara Juan Pablo Forner, en la Introducción que puso a las suyas. Tras de caracterizar al poeta griego por su "estilo facilísimo, de amenidad incomparable, de gracia y lozanía maravillosa", advierte que no bastan los versos de siete sílabas ni nombrar *vino, copa, beodo* para lograr las anacreónticas, porque su "mérito está en el *modo* con que dice las cosas". Y así nos deja este importante testimonio junto con un neologismo de interés para la lingüística:

2. Cfr. Joaquín Arce, *Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII*, en *El Padre Feijoo y su siglo*, "Cuadernos de la Cátedra Feijoo", n.º 18, Oviedo, 1966, vol. II, págs. 447-477. Y, más recientemente, Emilia Orozco, *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*. "Cuadernos de la Cátedra Feijoo", n.º 21, Oviedo, 1968.

“Es increíble lo que han delirado los copleros de Madrid con la furia de *anacreontizar* en estos años últimos”.

Son, pues, muchos los registros que admite la anacreónica en el siglo XVIII. En muchos casos son casi calcos de la poesía de Villegas. Es Meléndez el que llega a una acentuación de los elementos sensuales, en sus minuciosas descripciones de efusión amorosa, en su conmoción temblorosa ante los besos o ante el cuerpo femenino, en ese penetrar hasta la intimidad del “gabinete” de la amada, para gozar con todos sus sentidos los objetos, perfumes y sedas con otros refinamientos al servicio de la coquetería, que pasan a primer plano como tema literario. Quede así asentado que, en mi opinión, el máximo poeta de la Ilustración española, Meléndez Valdés, representa también la cima del gusto rococó en algunas de sus personalísimas anacreónticas, que se sitúan en una fase cronológica sucesiva a la grácil aminoración de ciertos poemas posbarrocos.

* * *

Con todos los riesgos que ello supone y con la conciencia de la provisionalidad de estas afirmaciones, intentaré determinar esquemáticamente los componentes formales y temáticos que pueden caracterizar la poesía rococó. Lexicalmente, la lengua utilizada está en íntima conexión con los elementos que determinan unas modas cortesanas, un refinamiento de modales y una preferencia por determinados objetos con valor meramente decorativo, aunque esencial en ese ambiente; métricamente se aspira a un ritmo bien marcado a base de versos cortos y estrofas breves y cerradas; gramaticalmente se busca una disposición paratáctica, casi lineal, sin interrupciones, con tendencia a formas exclamativas que expresan el arrobamiento del poeta; y, como indicio morfológico bien evidente, el diminutivo, increíblemente extendido hasta para lo que ya no necesitaría aminoramiento expresivo; frecuentes asimismo los epítetos, pero huyendo de las notas estridentes o de lo intensamente cromático para tender

hacia los tonos suaves o nacarados. El paisaje suele concentrarse en escenas movidas y recortadas, con flores y pájaros inocentes, con evocadoras grutas a las que se junta la presencia del agua, contorneada de espumas y siempre fluyente en forma de arroyuelos, de fuentes con estatuas, de surtidores. Y como temas dominantes, el amor y la belleza femenina, pero en su adecuado marco de fiestas, de rico vestuario, dominado por la coquetería y frivolidad. Frente a la virilidad intelectual que supondrán los ideales de la Ilustración, éste es un mundo afeminado, agraciado, con predominio de lo aparentemente ingenuo, incluso en la utilización de la mitología, reducida a meras dimensiones domésticas.

Toda la lengua de la poesía barroca en su aspecto lexical sigue en vigor en el posbarroquismo dieciochesco y en el Rococó. Lo que no se incorpora es la arquitectura del período, los retorcimientos hiperbáticos, las alusiones a una cultura desconocida. Es el mismo material, simplificado y aligerado, pero estructurado de manera más clara y perceptible. He aquí una significativa lista de vocablos que nos da Iriarte en *Los literatos en cuaresma*, al hacer la crítica del señor que se duerme en el teatro si no oye “comparaciones poéticas, que abundan en flores, troncos, plantas, cumbres, peñascos, prados, selvas, malezas, astros, signos del Zodíaco, constelaciones, pájaros, peces, arroyuelos, olas, escollos, arenas, nácar, perlas, coral, conchas, caracoles y todo género de marisco”. El personaje irartiano “nada de esto encuentra en la tragedia nueva; se aburre, y toma el partido de echar un sueño mientras llega la tonadilla”.

El mismo Ignacio de Luzán, que inicia la tendencia a una poética clasicista, pero que no puede todavía ser considerado un neoclásico, no puede evitar, dentro de una pretendida elevación de tono, cierta gracia, indicio del nuevo gusto. En 1746, con motivo de la entrada de Fernando VI en Madrid, escribe una “Fábula épica”, en la que las aspiraciones alegórico-mitológicas del título (*Juicio de París, renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor*) quedan a ratos desmentidas en estrofas como ésta,

en la que percibimos el eco de un Garcilaso cortés y refinado:

Cerca de Manzanares, recostado
a la sombra de un álamo coposo,
mientras mi ganadillo al verde prado
la yerba repastaba presuroso,
por conceder al cuerpo fatigado,
mientras más hiere el sol, dulce reposo,
de la mansa corriente al blando ruido,
suspendido quedé, si no dormido.

Véase otro rasgo curioso de suavización que nada tiene que ver con la grandiosidad neoclásica de fin de siglo: Uno de los poetas más melindrosos y almibarados de la poesía italiana, Giambattista Zappi, compuso un soneto, como contraste y muestra de inspiración grandiosa y terrible, sobre el tema bíblico de Judit. Luzán tradujo ese soneto de Zappi con escrupulosa fidelidad. Pero, mientras los detalles más gentiles se respetan literalmente (como el diminutivo *verginelle* vertido como “doncellitas” y la femenina nota del *tessuto inganno* bien reproducida en “tejido engaño”), los rasgos de tonos fuertes y espeluznantes se evitan cuidadosamente: así, frente al original, donde aparece la heroína con el *teschio d'atro sangue intriso*, la traducción se limita a decir que Judit “volvió triunfante”; y Holofernes, llamado por el italiano *mostro ucciso*, se queda en “bárbaro arrogante”. Luzán, que en el breve espacio del soneto respeta lo que es delicado, evita en cambio lo cruel y sangriento.

* * *

En la fase de transición a la poesía ilustrada, que el mismo Luzán representa, quizás no se ha tenido en debida cuenta una canción que probablemente inaugura en nuestra literatura una forma típica de la lírica de la ilustración. En efecto, recién creada la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue inmediatamente nombrado académico, leyó Luzán, en diciembre de 1753, una canción que es un elogio poético de famosos artistas

y de las Bellas Artes. Su principio es bien significativo: mueren las estaciones del año, murió asimismo "la antigua gloria de Roma y de la Grecia" y "mueren también los reinos y ciudades": sólo la virtud permanece sin mudanza. Ha hecho aquí su aparición una de las palabras clave de la literatura ilustrada: la virtud; y en la misma canción, refiriéndose a la iglesia madrileña de San Marcos, recién construida por Ventura Rodríguez, dice como síntesis de esa estética de tono menor de mediados de siglo, que el artífice redujo "lo hermoso y grande a limitado giro".

Es esta poesía encomiástica y conmemorativa, recitada públicamente en doctas corporaciones o en las Sociedades económicas y patrióticas del país, muy abundante en el tercer cuarto de siglo, indicio de nueva moda. Tras Luzán, con representación mesurada de Moratín padre, será reiteradamente cultivada por García de la Huerta y Vaca de Guzmán. Poesía carente de inspiración, como consecuencia de circunstancias externas, constituyó una verdadera plaga, merecedora, como las producciones de exaltación patriótico-política, del soneto que a éstas dedicó Forner, titulado *Unica infelicidad de España, en sus grandes felicidades*, que termina:

¡Oh, cuánto fuera de la patria el gusto,
si una turba maldita de copleros
tanta prosperidad no hubiera aguado!

Con todo, esta poesía de circunstancias merece más atención de la que se le ha dedicado, porque es la portadora de los nuevos ideales de la Ilustración, porque es evidente prueba de que se considera a la poesía como vehículo no exclusivo de belleza, o sea, vehículo de una belleza que no puede existir sin la verdad. La necesidad de elogiar las artes, las instituciones públicas, las virtudes de los alumnos y de los ciudadanos, obliga al uso de una lengua más precisa, ligada a realizaciones concretas o a abstractas ideas a que se aspira. De aquí a la poesía científica y filosófica no hay más que un paso; y cuando esto se logra, estamos de lleno en la cumbre de la poesía

ilustrada, que cuenta con nutrida representación en lengua castellana.

Como dato significativo del volumen que alcanza la poesía conmemorativa, téngase presente que José María Vaca de Guzmán, entre 1781 y 1789, recitó públicamente un mínimo de siete poesías con motivos circunstanciales. Y la cosa se explica: él, prácticamente desconocido hasta 1778, recibió el primero de los premios, instituido en ese año por la Academia Española, entre 45 composiciones presentadas y con contrincantes como Iglesias de la Casa o Nicolás Fernández de Moratín. Y todavía fue vencedor en el certamen del año siguiente, quedando tras él, como segundo premio, Moratín hijo. Ello quiere decir, ni más ni menos, que el gusto académico, el gusto oficial, corresponde, en la década que empieza a partir de 1780, al carácter de la poesía de Vaca de Guzmán, que por ello se convirtió en poeta de solemnidades públicas.

Más importancia tiene, sin duda alguna, la poesía ilustrada de tema filosófico, social e incluso científico. Ciertamente es que esta última, por su misma naturaleza, había de perder inmediatamente actualidad. Los descubrimientos de la física, de la química, de la botánica son cantados con entusiasmo. Y para la historia de la lengua literaria son de una gran importancia estas composiciones porque por primera vez entran en el organismo poético una serie de voces nuevas. Quizás la faceta más interesante dentro de la poesía científica la representa la poesía astral, la de los espacios infinitos. Y a ello no contribuye tan sólo el tema en sí, evocador de toda clase de fantasías, sino la misma tradición literaria. En una fusión increíble —no creo que adecuadamente puesta de relieve— los poetas de la Ilustración española interfieren los recuerdos y las imágenes de Fray Luis de León, con los nombres y los descubrimientos de Newton, de Galileo, de Copérnico. Esa es la mayor novedad de nuestros poetas ilustrados: que no necesitan desvincularse de sus antiguos maestros, de sus lecturas preferidas para incorporar un nuevo mundo que quizás despertaba menos re-

celos cantado poéticamente que expuesto en los tratados en prosa venidos de allende las fronteras.

Mal se ha interpretado esta poesía al pretender motejarla de prosaica. Es una poesía que conscientemente se aproxima al habitual vehículo de la verdad, que es la prosa. Es una poesía que busca la claridad, la difusión de las luces, de lo actual (no "anticuario" sino "modernario", quería ser llamado Ponz), que no quiere obstaculizar la comprensión de verdades con metáforas que distraigan o esquemas rítmicos que adormezcan. Por eso la poesía ilustrada preferirá los endecasílabos sueltos o la forma de silvas, estructuras que permiten más libre expresión de ideas y de verdades. No es que no les preocupe la forma: es que esa forma sólo cumplirá sus fines adecuada al contenido, como portadora de verdad, como enseñanza de cosas y no de nombres, al revés, por tanto, de lo que decenios después dirá Alberto Lista de los malos maestros. Hay, pues, unos nuevos temas, un léxico también nuevo que se incorpora a la poesía, una sintaxis de largos períodos, pero comprensible, racionalizada, y una andadura rítmica de amplio respiro, no sometida a las morbideces y artificiosidades de la rima. Un muestrario de todo ello lo presenta el mayor poeta de entonces, el más complejo, el que concentra en sí las aspiraciones y las limitaciones de todo el siglo XVIII: Juan Meléndez Valdés.

Pero si Meléndez es la culminación, la confluencia de todas las tendencias, no puede olvidarse a Jovellanos, cuyo papel mediador es de una importancia tal, que no puede resumirse en pocas palabras. El haberle dedicado en otras ocasiones un tiempo que ahora me falta, me exime de tenerle en cuenta en este momento³. Pero muy brevemente diré que en él hay muestras de poesía filosófica y de poesía social, que con él nace la veta de la poesía prerromántica y que en él, juntamente con Cadalso, tiene origen y culmina la mórbida prosa prerromántica. Y den-

3. Me refiero a *Jovellanos y la sensibilidad prerromántica*, en "BBMP", 1960, n.º 2, págs. 139-177. Téngase también presente la Introducción y edición crítica hecha por José Caso González, *Poesías de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Oviedo, 1961.

tro de ese prerromanticismo, está en Jovellanos la atención, quizás por primera vez, a un léxico realista, no sólo al prestigiado literariamente y al de raigambre científica o filosófica, sino al usual y cotidiano, empleado, entiéndase bien, con categoría poética, no a efectos humorísticos o chocarreros, cosa ya frecuente antes y, concretamente a principios del siglo XVIII, en Torres Villarroel. Pero Jovellanos apunta a los temas, abre caminos aunque no siempre alcance metas. Quien representará de lleno la poesía dieciochesca, que sin él carece de amalgama interpretativa en su complejidad, es Meléndez Valdés, amigo y discípulo del escritor asturiano.

* * *

Fue el poeta salmantino Juan Meléndez Valdés quien dio dimensión europea al quehacer poético de su siglo. Desgraciadamente la crítica lo ha desgajado, ha desviado la atención del poeta vario, fecundo y preocupado, para encasillarle en la poesía menor y sensual, la más importante cuantitativamente, pero no la más significativa, pues su global significado lo adquiere en su multiplicidad. Incluso cuando se le ha tenido en cuenta como poeta prerromántico, se ha entendido su prerromanticismo en un sentido de continuidad nacional, referido por ejemplo a la restauración del romance, y a ciertos aspectos de efusión sentimental ante el amor, ante la noche o la luna. Y todo ello es innegable; pero no puede olvidarse su intervención apasionada en el orden de las ideas, de los problemas de su siglo, donde se precipitan a un tiempo las preocupaciones de su mente ilustrada y las reacciones de su sensibilidad prerromántica.

El término "prerromanticismo" suscita todavía muchas réplicas y temores⁴. Por un lado se le suele interpretar como "un romanticismo salido de madre", en grá-

4. Véase sobre todo, con un estudio documentado de los elementos de la ideología de la Ilustración en la poesía del salmantino, Rinaldo Froldi, *Un poeta illuminista: Meléndez Valdés*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1967.

lica expresión de Montesinos, que cree debiera abolirse ese "terminacho"; se piensa por otro lado que es absurdo que nadie se anticipe a su momento o que se ponga ya en acción lo que todavía no ha existido, equívoco en que caen todos los que consideran lo prerromántico en función del romanticismo y no en función de su momento histórico; se objeta también, por parte de cierta crítica marxista en Italia, que con esa denominación se han extraído arbitrariamente elementos de la cultura ilustrada, restándolos a ésta, para crear una fase meramente formal sin un respaldo histórico o cultural propio.

Tal como están las cosas, si en mis manos estuviera, preferiría sustituir ese término, con el riesgo de que eso fuera más arbitrario que mantenerlo, puesto que no creo que pueda prescindirse ya de él. Lo que sí es necesario es volverlo a su atmósfera propia, la ilustrada, para interpretarlo como una matización de la misma, como una acentuación de elementos que por responder a una problemática muy viva y muy actual llega a alterar la forma poética, renovando su sintaxis y su lenguaje, al empar el esquema compositivo previo con la afectividad del autor.

Qué significó Meléndez para la poesía a caballo entre los dos siglos, nadie nos lo podrá decir mejor que Manuel José Quintana. Cuando éste reúne su colección de *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, la dedicatoria inicial va dirigida a Meléndez con estas lapidarias palabras: "¿A quién dedicarse mejor las obras de nuestros líricos antiguos, que al primero de los líricos modernos?"; y añade además que, ya entonces, en 1807, era considerado y citado como "un clásico, dentro y fuera de su país". Meléndez era, pues, la representación del poeta nuevo; pero un poeta nuevo no existe si no hay un nuevo concepto del hombre. Por eso me parece interesante precisar lo que era ese ideal humano a fines del siglo XVIII, porque sólo así comprenderemos la innovación del Prerromanticismo como culminación literaria de la actitud ilustrada. Nos sirve para ello el mismo Quintana, y con la misma obra mencionada, a la que aña-

dió un cuarto tomo en 1830, y una nueva dedicatoria, dirigida ésta al escritor José Somoza. Pero no es el nombre concreto lo que nos interesa, ya que aquí se intenta la valoración humana de un ideal; y ese ideal abstracto —he aquí la limitación del Prerromanticismo— es todavía superior a la concreta realidad de un ser humano, llámese Somoza, Cienfuegos, Meléndez o Jovellanos. Quintana se dirige al “humanista filósofo”, que “reúne al corazón más afectuoso y sensible, la razón más fuerte y despejada”. Corazón sensible y mente despejada: ese es el hombre del Prerromanticismo, que ya no se alimenta de exclusivos esquemas racionales para interpretar la historia y la vida. Y ese hombre, sigue diciendo Quintana en su dedicatoria, es el que “sabe contemplar el espectáculo sublime que la naturaleza le presenta en su soledad, y sacar de esta contemplación pensamientos grandes y profundos, sentimientos sublimes y generosos”. ¿No había dicho también Jovellanos a fines de 1807,

ilustra tu razón, para que se alce
a la verdad eterna, y purifica
tu corazón, para que la ame y siga?

Pero volvamos a Meléndez y a su diversidad lingüístico-temática. Nada mejor, quizás, dada la amplitud y complejidad de su obra, que elegir unos títulos bien significativos que comprendan el arco que se extiende desde el regodeo miniaturístico del Rococó a las grandes ideas reformistas, pasando por la poesía del género celebrativo: *A una fuente, La gruta del Amor, El Amor mariposa, De los labios de Dorila, De un baile, El espejo, El abanico, El gabinete, Los hoyitos, El ricito, El lunarcito* (y por este camino recuérdese que se llega en el lenguaje a la miniatura de lo minúsculo, inocente y tierno: *labiezuelo, lengüita, lengüecita, mariposilla, pececillos, alitas pequeñuelas*, etc.) Pero véanse, en cambio, otros títulos: *A un ministro, sobre la beneficencia, A la verdad, El fanatismo, Los consuelos de la virtud, El sufrimiento hace los males llevaderos, La meditación, El invierno es el tiempo de la meditación, El melancólico, a Jovino, La mendiguez, La noche y la soledad, Los suspiros de un proscrito, La presencia de Dios, Al ser incom-*

previsible de Dios, Prosperidad aparente de los malos, Inmensidad de la naturaleza y bondad inefable de su autor, Orden del universo y cadena admirable de sus seres; y entre las recitadas públicamente en la Academia de San Fernando, *La gloria de las artes* (en 1781) y *El deseo de gloria en los profesores de las artes* (en 1787).

Sus sintagmas típicos abarcan desde los conceptos abstractos (*gótica edad*, —la pasada, naturalmente—, *primitiva candidez, virtud sublime, el hombre iluminado*) a las connotaciones sentimentales, mortuorias o repelentes, como *cítara fúnebre, fétidos gusanos, lúgubres gemidos, fúnebre morada, pavoroso búho, lóbrega noche, soledad sombría*; describirá a unos niños pobres, con su “asqueroso - pálido horror, de fetidez cubiertos”; si tiene indudables hallazgos expresivos para indicar lo esfumado e inaprehensible (“dudoso brillo - de una cansada luz”), también, en la manifestación de una fraternidad universal en el dolor, nos legará su ideal de hombre:

Aquel que sabe
llorar con el que llora, condolerse
con su suerte cruel...

Asimismo recuerda que Jovellanos le decía

que una lágrima es más sobre las penas
del infeliz vertida, que oro y mando.

Y aparecen naturalmente en su poesía los ídolos intelectuales y artísticos de la época: Bacon, Buffon y, sobre todo, el “sublime Newton”, “el divino Newton”, y Young y hasta el “pintor filosófico”, Mengs. Y en la cadena admirable de los seres que componen el universo, desfilan nombrados con científica precisión no sólo el “punzante erizo” o el “torpe reptil”, sino incluso el “crustáceo”, antes por tanto de la fecha de 1832 que Corominas atribuye a esa palabra y, sin duda alguna, la primera y una de las pocas en que el crustáceo habrá tenido el honor de que el caparazón de sus sílabas sirvieran para completar un endecasílabo castellano.

La apertura lingüística de Meléndez no se limita al léxico; y él era tan consciente de ella, que pide, en la *Advertencia* que puso a sus poesías en 1797, que se con-

sideren sus composiciones de alto vuelo como “pruebas o primeras tentativas”, ya que nuestra lengua está poco acostumbrada hasta aquí a sujetarse a la filosofía ni a la concisión de sus verdades”. Y en la misma *Advertencia*, Meléndez —que otras veces se declara abiertamente discípulo de Jovellanos y Cadalso— nos da los nombres de quienes siguieron su senda: Leandro Moratín, Cienfuegos y Quintana, sobre todo los dos últimos. He ahí la cadena de nuestra lírica dieciochesca, y a Meléndez como eslabón fundamental. Un paso adelante en su camino lo representará Cienfuegos.

* * *

Quizás la crítica literaria no ha insistido lo suficiente, desviada por la novedad de ciertos temas, en que el problema fundamental que presenta la obra poética de Nicasio Alvarez de Cienfuegos es el lingüístico. Naturalmente, ello no fue ignorado por los contemporáneos, que hicieron de esta cuestión caballo de batalla. Las personalidades más independientes, aun desconfiando en parte de la audacia, le elogian sin reservas. Sin embargo, los críticos oficiales, los gramáticos y retóricos, los que aceptaban el verdadero ideal neoclásico, como Moratín o Arriaza, le llenan de improperios y de las más graves acusaciones. La innovación lingüística fue tal que ella por sí sola supone una nueva dirección en la poesía española, la que alcanza la cota más alta del Prerromanticismo poético.

Leandro F. de Moratín es tajante; aunque no le nombre, piensa seguramente en Cienfuegos cuando en 1825 escribe en París su *Discurso preliminar* a sus comedias. “Hubo una época” —dice— en que los jóvenes mal instruidos, desconocedores de la “antigua literatura” y del “propio idioma”, “creyeron hallar en las obras extranjeras toda la instrucción que necesitaban para satisfacer su impaciente deseo de ser autores. Hiciéronse poetas, y alteraron la sintaxis y propiedad de su lengua, creyéndola pobre, porque ni la conocían ni la quisieron aprender; sustituyeron a la frase y giro poético que la es peculiar,

locuciones peregrinas e inadmisibles; quitaron a las palabras su acepción legítima, o las dieron la que tienen otros idiomas; inventaron a su placer, sin necesidad ni acierto, voces extravagantes que nada significan, formando un lenguaje oscuro y bárbaro, compuesto de arcaísmo, de galicismos y de neologismo ridículo. Esta novedad halló imitadores, y el daño se propagó con funesta celeridad". No se limita la crítica moratiniana al lenguaje sino también a la forma y contenido general de las composiciones, es decir, a la ignorancia del "arte de componer": "falta de plan poético, pobreza de ideas, redundancia de palabras, apóstrofes sin número, destemplado uso de metáforas inconexas o absurdas, desatinada elección de adjetivos, confusión de estilos, y constante error de creer sencillo lo que es trivial, gracioso lo que es pueril, sublime lo gigantesco, enérgico lo tenebroso y enigmático. A esto añadieron una afectación intolerable de ternura, de filantropía y de filosofismo, que deja en claro el artificio pedantesco, y prueba que tales autores carecieron igualmente de sensibilidad que de doctrina".

Acabamos de nombrar otra palabra-clave: filosofismo.

(De "ese vicio de *filosofismo*, si cabe emplearse esta expresión", habla M. de la Rosa en su *Poética* en 1827; ya Arriaza en el Prólogo a sus Poesías, de 1807, habla de la "nueva secta" ... "la cual vendremos a llamar *filosofismo*". También Forner en las *Exequias*, que se quedaron inéditas, menciona el "ridículo filosofismo" atribuido a los últimos franceses"; y Salvá en su *Gramática*, en el prólogo fechado en 1839, se refiere al "monótono clausal" y al "*filosofismo* de muchos de mis contemporáneos").

Sin embargo, Larra agudamente intuía en 1836 que el significado de la reforma poética de Cienfuegos no era ni mucho menos ajeno a los problemas de la lengua. El razonamiento de Larra es contundente: si "la literatura es la expresión del progreso de un pueblo" y "la palabra, hablada o escrita, no es más que la representación de las ideas, es decir, de ese mismo progreso", no

se puede avanzar en ideología y “pretender estacionarse en la lengua”; por ello cree que el defecto de los poetas del XVIII es el de que “quisieron adoptar ideas peregrinas, exóticas, y vestirlas con la lengua propia”; pero esa lengua era un “vestido” que “venía estrecho a quien le había de poner”; de aquí las inculpaciones a Cienfuegos: “¿Qué mucho, si Cienfuegos era el primer poeta que teníamos filosófico, el primero que había tenido que luchar con su instrumento, y que le había roto mil veces en un momento de cólera o de impotencia?”

La preocupación de Cienfuegos por la lengua no sólo nos la confirma Quintana (“dejó diferentes trabajos sobre etimología y sinónimos castellanos”), sino el mismo *Discurso* de recepción de Cienfuegos en la Real Academia Española, en 1799, donde proclama valientemente, frente a la actitud purista que lógicamente tenía que caracterizar a los que le escuchaban, la necesidad de incorporar palabras extranjeras, extendiendo a la lengua sus ideas filantrópicas, humanitarias, de hermandad y cosmopolitismo. Su innovación es tal, que Salvá llega a afirmar: “Cienfuegos ha escrito en una lengua que le pertenece exclusivamente, pero que no es la castellana de ninguna época”.

Aparte palabras y locuciones que se le censuraron con fundamento, otras son normales en cuanto a su formación en el lenguaje poético, como *honditronante*. ¿No emplea Jovellanos *dulcisonantes* y Reinoso *horrisonantes*? Pues Cienfuegos no tiene por qué vacilar ante *hondisonante*, del que ya sólo le separa un breve paso el *honditronante*. (Es una recuperación del sentido de la profundidad, al que contribuyen también expresiones como “abismosas hondas”). Lo cierto es que el censurado *otoñal* es adjetivo que ha pervivido y el verbo *palidecer* no digamos (al que Corominas, por cierto, asigna la fecha de 1884). *Rustiquecido* no ha pasado en cambio a los diccionarios. Y si se acepta el *aromoso* de Reinoso, tendríamos que hacer igual con el *letargoso* de Cienfuegos; pero mientras el primero se recoge en los diccionarios, el segundo no.

Ya me he referido en otra ocasión, y en esta misma cátedra, a lo que considero más típico de la innovación lingüística de Cienfuegos, esa sustantivación de cualidades trasmutando la relación normal entre el nombre y el adjetivo: *musgoso verdor*, *nevosa altivez*, *selvoso frescor*, *hojoso verdor*... Pero en el ámbito de la ampliación léxica es justo hacerse eco de la incorporación a la esfera de la poesía, junto con la abundancia de participios de presente en función adjetival, ya típicos en Meléndez, de un vocabulario que pertenece a la esfera del trabajo manual, a una clase social que no había ascendido todavía a la categoría de lo poetizable: y así aparecen el *formón* y el *escoplo* y la *gubia*, en una poesía de tono proletario, que entonces se aborda por vez primera ⁵.

* * *

Los dos máximos representantes del Neoclasicismo poético español mueren con posterioridad a la pareja de figuras límite representativas de la corriente prerromántica. Si con estos últimos me refiero a Cienfuegos y a Sánchez Barbero, desaparecidos respectivamente a diez años de distancia, en 1809 y 1819, los más puros poetas neoclásicos, Leandro F. de Moratín y Manuel Cabanyes, vivirán hasta 1828 y 1833.

Cierto es que Cabanyes muere en plena juventud, a los 25 años, y no sabemos a dónde hubiera llegado de haber logrado coincidir vitalmente con los grandes románticos. Lo indiscutible es que, en su escasa y bien representativa obra poética, alcanzan los ideales neoclásicos en lengua castellana su expresión más definida. Sin embargo, se le ha acomodado a todos los gustos: desde considerarle uno de los primeros románticos dentro de la escuela catalana, hasta llamarle, como Allison Peers y Díaz Plaja "prerromántico", añadiendo mayor desconcierto aún

5. Este punto ha sido tocado por José Luis Cano en *Cienfuegos, poeta social*, "Papeles de Son Armadans", tomo VI, 1957, págs. 248-268. Del mismo puede verse ahora, *Nicasio Alvarez de Cienfuegos: Poesías*, Madrid, Castalia, 1969, aunque no da el debido resalte a estas innovaciones.

a esta palabra ya tan equívoca y mal tratada (¿puede llamarse “prerromántico” a un poeta nacido en 1808, el mismo año que Espronceda?); se le ha situado también dentro de un puro clasicismo y hasta se ha salido del paso adscribiéndole cómodamente a las dos escuelas al mismo tiempo ⁶.

Que Cabanyes haya invocado a lord Byron en el prólogo de su libro de poesías, que participe a veces de una indudable intimidad apasionada y hasta de desolador pesimismo, no restan alcance a su clara y decidida vinculación a una poética neoclásica. ¿Por qué no se tiene en cuenta que un poeta vivo a los estímulos de su tiempo, no es impermeable a las nuevas ideas e ideales? No se puede pretender que en 1830 no se sea eco o reflejo en algún modo de la sensibilidad de ese momento. No son los detalles aislados, las naturales conexiones con su tiempo lo que justifican la posición de un artista. Es su concepto del arte, la efectiva realización del mismo, el ideal poético que persigue lo que pueden definirle.

Cabanyes reacciona con la austeridad formal de un neoclásico, dando a la lengua todo su empaque, toda su gran nobleza; si a veces la rompe en sus esquemas habituales es por la consecución de un rigor, de una contención métrico-estilística que le hace superar circunstancias concretas para evadirse a una esfera intemporal, a una situación cultural modélica. Si despertó las censuras de un crítico tan miope como Hermosilla —odiador de prerrománticos— fue porque su neoclasicismo es más clásico, menos nacional, no anclado exclusivamente en módulos lingüístico-estilísticos de la tradición literaria española. Es el suyo un concepto noblemente aristocrático de la poesía, a la que sueña pura, incontaminada, no digna de que la manoseen los “filo-rímicos”, como él los llamaba, los buscadores de rimas que se adormecen en la fácil musicalidad del verso ni los que ponen servilmente el quehacer

6. Por la documentación reunida, puede ser útil el libro de María Romano Colangeli, *Classicismo e Romanticismo in Manuel de Cabanyes*, Lecce, Edizioni Milella, 1967.

poético al servicio de los tiranos, de los “verdugos del pensar”.

El primer poema que abre su denso y breve libro de poesía, *Preludios de mi lira*, se titula *La independencia de la poesía*. Si la poesía prerromántica es poesía comprometida, eco vital de los problemas de su tiempo, intelectuales, sociales, políticos, esa independencia de que habla Cabanyes es todo lo contrario: es la declaración programática del valor autónomo de la poesía. Véase su lenguaje ennoblecedor, olímpico, que convierte situaciones concretas en arquetípicas. Proclama que su Musa es “como una casta ruborosa Virgen”; y al exclamar “¡Lejos, profanas gentes!”, asoma el eco confesadamente clásico. Ciertamente hay audacias expresivas y lingüísticas: el “no sangri-salpicados techos de oro / resonarán sus versos”, junta a lo lexical lo sintáctico, al utilizar transitivamente el verbo *resonar*: los versos de la virgen e incontaminada Musa del poeta no resonarán en esas bóvedas, no harán resonar esos techos de oro, salpicados de sangre, *sangri-salpicados*. Frente al *honditronante* de Cienfuegos, hay semejante apertura en la concepción de la lengua; pero lo que en éste es adición, en la búsqueda de efectos sentimentales, en aquél es sustracción, concentración expresiva.

Si el prerromanticismo poético es fundamentalmente efectista en la forma (palabras sonoras y broncas, obsesiva repetición de vocablos y conceptos, interrupciones en el deslizamiento rítmico del verso, creaciones léxicas mediante prefijos o sufijos inusitados, epítetos subjetivos en la esfera de lo horrible o dramático, amplitud léxico-temática que abarca problemas sociales, políticos, agrarios, penales, pedagógicos) la poesía neoclásica huirá de todo exceso. Creo que lo que más la distingue es precisamente lo que evita: lo inarmónico, lo trivial, lo desagradable: y así se refugia en su sueño de la belleza antigua, en un mundo de perfección formal imperturbable. Aun naciendo de las mismas raíces ideológicas, fue el adecuado contrapeso a la poesía ilustrada prerromántica, contaminada con tantas preocupaciones ajenas a la belleza y equilibrio de las formas. Pero ese Neoclasicismo que penetra

en el siglo XIX, representa una fase ulterior no confundible con la actitud clasicista y racionalista de casi cien años antes que hace ya su aparición en el momento en que el despilfarro estilístico y cromático del Barroco empezó a tener proporciones más humanas, más limitadas.

Sin esta despierta atención a lo pequeño y minúsculo, a lo prosaico y cotidiano, a lo discursivamente educativo, a lo entonado y solemne, no entenderemos ni el arte rococó ni la literatura ilustrada: no entenderemos el siglo XVIII.